érudit
www.erudit.org

Compte rendu

« Mûr [e] [s] d'idées : pratique d'escrime »

Mélissa Correia

Inter : art actuel, n° 88, 2004, p. 44-45.

Pour citer ce compte rendu, utiliser l'adresse suivante :

http://id.erudit.org/iderudit/45853ac

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 07:44

Mûr[e][s] d'idées [action d'Annie LALANDE et Karen WHITE]

PRATIQUE D'ESCRIME – [DÉMONSTRATION D'UNE CONNEXION]_____MÉLISSA CORREIA

L'art, parce qu'il est fait de l'étoffe même dont sont faits les échanges sociaux, occupe dans la production collective une place singulière. Une œuvre d'art possède une qualité qui la distingue des autres produits des activités humaines : une qualité, c'est la [relative] transparence sociale. Si elle est réussie, une œuvre d'art vise toujours au-delà de sa simple présence dans l'espace ; elle s'ouvre au dialogue, à la discussion, à cette forme de négociation interhumaine que Marcel DUCHAMP appelait « le coefficient d'art » – et qui est un processus temporel, se jouant ici et maintenant. Cette négociation s'effectue dans une « transparence » qui la caractérise en tant que produit du travail humain : en effet, l'œuvre montre [ou suggère] à la fois son processus de fabrication et de production, sa position dans le jeu des échanges, la place – ou la fonction – qu'elle assigne au regardeur, et enfin le comportement créateur de l'artiste, c'est-à-dire la chaîne de postures et de gestes qui composent son travail, et que chaque œuvre individuelle répercute à la manière d'un échantillon, d'un jalon[1].

En novembre 2003, Annie LALANDE et Karen WHITE offraient une action en duo : la mise à l'essai « d'un exercice de correspondance entre une femme, une autre femme et un public ». Une invitation à « partager » cet exercice – telle une convocation à un entraînement collectif de l'échange – avait été énoncée. L'information avait circulé.

La formule suggérait l'hypothèse d'un public comme possible interlocuteur et avec qui il faudra bien, à partir de ce présupposé, discuter ! Ou du moins, engager un dialogue et, le cas échéant, l'entretenir…

L'offre était invitante ! C'était là une autre occasion de vérifier, à partir de principes communément générateurs de liens, comment allait justement s'opérer cette volonté de relier le public et ces deux femmes, et si cette inclusion de l'autre pouvait garantir une union sociale « qui de toute façon n'existe pas, ou jamais de façon parfaite »[2] ou, du moins, en proposer une certaine forme : celle modeste d'une « formule d'amélioration » des rapports de communication et de cohabitation dans un contexte convivial, à l'échelle humaine.

Restait à voir avec quel mode de communication allait s'articuler ce « jeu de réciprocité » – ce possible « espace-temps relationnel » –, et ce, d'autant plus que la proposition, sans être une application de l'esthétique relationnelle, cet art « séduisant enfin la génération des années quatre-vingt-dix » et qui « aura été l'art officiel de la dernière décennie »[3], pouvait sembler s'inscrire dans ce *continuum* : en évoquer le « projet ».

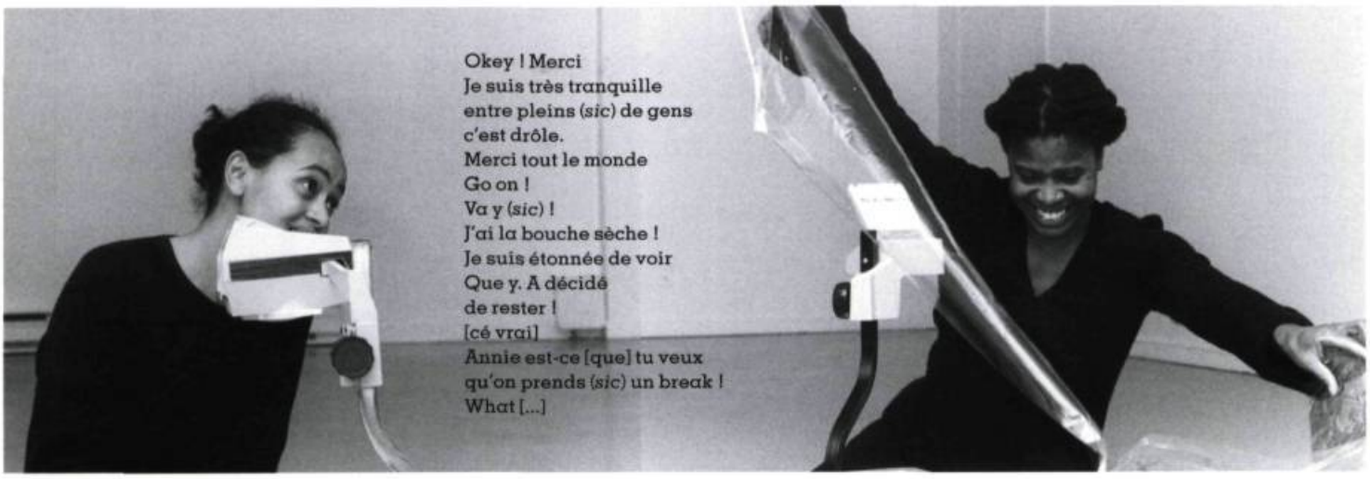
Avant tout, il s'agissait évidemment d'être là, présent, de se « joindre à leur action », à la formation de leur *Mûr[e][s] d'idées*, c'est-à-dire de s'allier et peut-être de collaborer au caractère expansif que peut inspirer un tel processus de connexion, dans la mesure où « l'usage établi, en la matière, veut [...] que ce soit l'artiste qui initie la participation. L'artiste : celui qui branche les fils [...] – ou du moins, celui qui s'essaie à ce branchement, à cette maîtrise »[4]. Il s'agissait, tout simplement, de rester à l'affût des premiers signes d'une activation de mécanismes susceptibles de déployer les conditions propices à l'établissement d'une véritable situation de coexistence, de partage et de mise en commun ; de les regarder s'exercer, le temps de saisir les contours de cet espace-temps ; et d'attendre comme un figurant réduit à la consommation d'un modèle de socialité…

Enfin, la forme initiale fut celle d'un entretien intime – d'une performance-texte – entre ces deux complices, l'une franco-ontarienne, l'autre anglo-jamaïquaine, et ce, devant un public captif.

Essentiellement, l'action consistait à une présentation de corps, ici des performeuses, exécutant une sorte de démonstration d'une pratique d'escrime textuelle : la mise en jeu de la gestuelle de l'acte même d'écrire – de communiquer par et avec le langage, l'écrit. Le tout comportait des projections, dans le cas présent doubles, exhibant une image (la résultante de mouvements de mains en processus d'inscription), celle d'une activité humaine comparable à un exercice nécessaire pour certains (exigeant un apprentissage, voire une « pratique ») et à une routine quotidienne pour d'autres (habitués, par exemple, aux clavardage). Et, simultanément, il s'agissait de la manifestation d'un processus de localisation externe de la parole par (re)transcription du développement de leur pensée, c'est-à-dire une (re)présentation d'un dialogue – d'une situation d'interaction – par projection de signes en interférence : un mimétisme communicationnel !

On assistait à la (re)production de modèles de relations en dichotomie dont le scénario pouvait se lire ainsi : souriantes, Karen et Annie entrent, tenant chacune et fermement dans leurs bras leur dispositif performatif respectif : des rétroprojecteurs et quelques autres accessoires tels crayons feutres noirs et rouleaux de bandes d'acétate transparent. En peu de temps, le déroulement nécessaire du filage est effectué, un double embranchement parallèle est opéré et, déjà, un vis-à-vis est mis en place : d'abord, entre ces deux engins technologiques identiques, mais également entre la zone des exécutantes et celle de l'auditoire. Enfin, elles sont là, confortablement installées, les jambes ouvertes et le corps penché sur ces engins en puissance, en train de s'entretenir. Quelquefois, elles évoquent la présence d'un public, livrent leurs impressions sur l'état de cette rencontre, inscrivent des commentaires (sur un détail comme la beauté des lèvres d'une des personnes) et parfois, en toute convivialité, apostrophent quelques connaissances, pour demander d'exécuter un service (d'aller chercher un peu d'eau ou autres substances nécessaires à la poursuite de leur action).

Elles semblaient vouloir offrir la démonstration d'un mode d'emploi spécifique du système performatif (une forme d'utilisation corrélative d'un besoin de mise en



« Une invitation à partager un exercice de correspondance entre une femme, une autre femme, la combinaison d'idées, la pensée lente. »
Annie LALANDE et Karen WHITE

contact, de rapprochement), en vérifier l'efficacité et la nécessité : celles peut-être d'un repli de l'intime offert en partage.

À dire vrai, la disposition et les stratégies d'usage de cet ensemble d'outils soi-disant rudimentaires et d'une concordance fonctionnelle élémentaire auront généré une ambiance porteuse d'une efficacité paradoxale, offrant un certain potentiel d'envoûtement, mais ne consentant peut-être pour le spectateur qu'un type de lecture, soit celui d'un rapport de consommation habituel, ou presque. Et, elles auront aussi généré une distribution des effectifs qui suggéraient comme modèle de relations intersubjectives une forme de « présence » sur écran : celle de deux « opératrices » occupant quasi exclusivement l'arène durant tout le déroulement de l'action.

Cette isolation de la « situation construite » comportait, dans une certaine mesure, un caractère de constance pouvant poser la question de l'appropriation d'un dispositif démonstratif et de sa réception. Ayant utilisé comme points d'ancrage de leur appareillage des prises électriques situées de part et d'autre du lieu, et le prévisible centre de cet espace comme pivot de leur machination de liaisons, Karen et Annie auront ainsi aménagé une « circonscription fictive » dont les limites pourtant accessoires reléguèrent le public en périphérie et induirent des rapports sociaux assujettis aux références institutionnelles des instruments techniques utilisés – d'essence évidemment autoritaire – alors même que l'énonciation de la proposition semblait d'un tout autre registre, c'est-à-dire générale et offrant à l'autre un espace-temps permettant d'exister comme sujet !

Ce fut donc une gymnastique comportant ses propres pièges et sa part de risques, articulée devant un public en situation d'utopique proximité – et surtout, de possible connivence – puisque l'acte de communiquer, ici d'écrire à un(e) autre et vice versa, peut s'avérer un processus somme toute délicat, à moins que cette « connexion » ne soit « installée » que dans l'unique perspective d'une captation d'un moment d'attention. Par effet de séduction ?

À l'image d'une motion assujettie à des rapports de communication et d'acceptation, l'acte d'approbation (de réappropriation ?) fut bel et bien paraphrasé par certains membres de l'auditoire avec la signature d'une majorité de gens du public, survenue à la suite d'une « correction » du texte. Un dénouement posant la question de l'auteur et du rôle joué par le public. Celle aussi de l'état de cette rencontre.

Ici, nulle trace d'une négociation directe. Plutôt la présence d'une assemblée comme situation de dialogue et la (re)production d'une démocratie par illusion de participation...

« Si on savait quelque chose de ce qu'on va écrire avant de le faire, avant d'écrire, on n'écrirait jamais. Ce ne serait pas la peine. Écrire c'est tenter de savoir ce qu'on écrirait si on écrivait – on ne le sait qu'après –, avant, c'est la question la plus dangereuse que l'on puisse se poser. Mais c'est la plus courante aussi. L'écrit ça arrive [...], c'est de l'encre, c'est l'écrit, et ça passe comme rien d'autre ne passe dans la vie, rien de plus, sauf elle, la vie[5]. »

« Autour de nous, tout écrit, c'est ça qu'il faut arriver à percevoir, tout écrit, la mouche, elle, elle écrit, sur les murs, elle a beaucoup écrit dans la lumière de la grande salle [...]. Elle pourrait tenir dans une page entière, l'écriture de la mouche. Alors elle serait une écriture. Du moment qu'elle pourrait l'être, elle est déjà une écriture. Un jour, peut-être [...] on lirait cette écriture, elle serait déchiffrée elle aussi, et traduite[6]. »

1 Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998, p. 43. 2 Paul ARDENNE, *L'image corps*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 368.
3 Dominique BAQUÉ, *Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, p. 159. 4 Paul ARDENNE, *op. cit.*, p. 347.
5 Marguerite DURAS, *Écrire*, coll. Folio, Paris, Gallimard, 1993, p. 53. 6 *Id., ibid*, p. 44.

Photos : François BERGERON